Domingo 1º de setiembre de 1991



Suplemento de cultura de Página/12

Editor: Tomás Eloy Martínez

Los suburbios porteños se convierten en la Orán existencialista sitiada por las ratas que Albert Camus imaginó y que Luis Puenzo ha comenzado a filmar, en una coproducción con franceses y británicos.
Sergio Wolf se internó en el set y volvió para contar la historia en las páginas 2/3. La odisea se completa con un fragmento, en exclusiva, del guión, y un virulento reportaje al protagonista William Hurt en las páginas 4/5.

PUENZO FILMA A CAMUS

LA PESTE EN BUENOS AIRES

El oficio de guionista

por Robert Towne (página 12)

Los cuatro directores del Apocalipsis

por Graciela Speranza (páginas 10/11)

SCENE 126/1 TAKE 1
PROD.: "LA PESTE" C.F.C./P.P.C./O.K.
DIR.: LUIS PUENZO CAM.: FELIX MONTI
DATE: 20-8-91
SOUND

Puenzo FILMA a Camus

El cine en los tiempos de

SERGIO WOLF

Enmascarado y trucado, el Banco de Avellaneda exhibe, se diría viscontianamente, alguna noticia de su pasado esplendor. Y bajo un cielo que pactó lluvia, el control que desde la puerta de avenida Mitre mueve su desganado pulgar invitando al interior, como si allí nada ocurriese. Un pasillo sinuoso envía al salón que canjeó cheques por camas de hospital a modo de tropas en desfile. Cada una ostenta su cortinado plástico, su suero, su tablita con el estado del enfermo ahora imaginario y su taza con la crucecita verde, inscripción que reaparece en los tubos de oxígeno blancos que flanquean las paredes laterales. Sobre un costado, amurados, los escuetos escritorios que supieron de otra febrilidad mutaron en improvisados botiquines; sobre el otro, un curioso espacio anexo suma tanques de "fuel", más camas, algunos faroles Arri, ataúdes lustrados y rústicos apilados y, al fondo, una pintura al aerógrafo que difumina andenes y letargos, en una suerte de metáfora fílmica por su ausencia de volumen. La infalible paradoja es el solemne busto de Belgrano en el exacto medio del ámbito, pugnando por ironizar la minuciosa dirección de arte de Jorge Sarudiansky.

Hay algo camusiano en ese salón de luz amortajada y hasta da la impresión de que, en cualquier momento, va a estallar una tos lejana o sonará el ulular de una ambulancia, como un efecto más de traslación de la novela. Extremando el oído, quizá pueda escucharse el mecánico andar del doctor Rieux o William Hurt por entre tanto desahuciado. Pero no hay nadie, ni suena nada. El silencio exhala una respiración pegajosa que busca adherirlo todo y sólo se hace oír cuando Puenzo lo interrumpe y prueba un travelling con una camilla, tomándose en serio el clima de hospital reinante. Un simulacro de toma, solamente, con dos técnicos que trasladan camas y abren paso al carrito de ocasión, apenas más aparatoso que la silla de ruedas que usó Godard para su obra maestra *Sin aliento*. Ajeno a toda esta planificación, el tablero de estación de tren pende sobre ellos, examinándolos. Vacío, sin inscripción de llegadas o adioses, es una puesta en evidencia del tiempo detenido. No, en esta Orán de utilería tampoco sale nadie. El equipo que durante 13 semanas filmará *La peste* —como los oraneses de Camus— también está prisionero o exiliado en una locación. Locación que puede llamarse Banco de Avellaneda o Estadio de Huracán o La Bombonera o calle Necochea con vista al puente, lugares que seleccionó Gustavo Mosquera, responsable del "scouting" de la película.

De pronto, el ritmo se acelera y todo termina de desperezarse, como atraído por un onmívoro imán, convergiendo hacia el mismo punto, más allá todavía que el reloj antiguo y la absurda puerta giratoria, perdiéndose tras la cama final. El travelling en estudio es un dibujo en el aire, una

Una filmación poniéndose en marcha es igual a un gigante bostezando. El amodorrado abandono de la inmovilidad por la posesión de ese secreto último y privativo de construir una mera apariencia. La posesión de los verbos enmascarar y trucar.

ausencia. Siguiendo a Puenzo, casi encolumnados, el asistente Rodrigo Furth, el cameraman Pili, el iluminador Monti y el ambientador Pigozzi. Los murmullos aún producen un inquietante eco que devuelve terminología técnica y atraviesa las filas de apestados inexistentes. En dirección al costado del pasillo de salida, melancólicamente abandonada, la cámara Arriflex 35 BL4, cubierta por una funda negra.

Cruzar esa especie de hangar no es igual que hacerlo con el Acqueronte, pero sí sortear banquetas verdes acurrucadas a los lechos de agonía, varios trípodes y las miradas enjutas, desconfiadas de los técnicos porque "por contrato, cuando filma Hurt el set está cerrado al periodismo y además no se le pueden sacar fotos", según palabras del director de producción Raúl Outeda. Así planteado, el trayecto deviene ominoso permitiendo, al pasar, una panorámica global sobre la intención neutra y atemporal de la puesta. Y quizá esos ojos escrutadores estén justificados. ¿O acaso el texto de Camus no es un texto sobre los sistemas de control?

ESPERANDO A DUVALL. Como en un casamiento o una misa, todo se va disponiendo sobre el territorio de la acción, una sucesión de preparativos y ensayos que culminan con el arribo de los homenajeados, de los actores. Detrás de la puerta giratoria, Puenzo y el Chango Monti gestan la escena 126, en que Rambert-Bonnaire visita a Grand-Duvall en una carpa de oxígeno. Curiosamente, y a diferencia de lo que suele acontecer en los rodajes de esta parte del mundo, no hay estridencias, salvo cuando alguien pregunta "¿no llegó Duvall?" y que los demás simulan no oir, tal vez procurando aventar preocupaciones.

Besando la cama, conviven un respirador y un sofisticado marcador cardíaco. Al lado y al pie, una mesita con profuso instrumental médico de rutina. Penumbroso y estrecho, este sector del set se añade con gusto a la pátina depresiva que se inmiscuye en la totalidad del tríptico banco-estación-hospital, mientras director y fotógrafo discuten los planos posibles con la tranquilidad de quien juega con el tiempo a su favor o varios films conjuntos en su haber. "¿Vos cómo lo harías?", consulta el responsable de *La historia oficial*. Unos molestos resplandores obligan a una auténtica movilización de expertos en contrarrestarlos, para aproximar luces y sombras a lo que los hacedores desean. Ninguno de los actores, todavía, arrimó su cuerpo para investigar el modo en que todo va transformándose a medida que llegan los acuerdos. Y que los problemas técnicos y expresivos se fusionan. Un técnico entra en cuadro con rieles para travelling y otro hace el complemento, trazando el semicírculo en un piso que empieza a conocer la palabra trajín.

Con el ingreso de Sandrine Bonnaire —tan delgada en su solero violáceo— Puenzo desvía la atención de la cámara, que ya está sobre un carrito, y le marca los movimientos en un francés más cerrado que audible. Indudablemente, su método para dirigir actores no es tributario del de Hitchcock, a juzgar por la cortesía que exhibe. Delicadas veces atraviesa la puerta giratoria para instalarse en una silla, de cara al lugar en que debía estar Duvall, en tanto a algunos metros otro asistente pulsa su walkie-talkie inquiriendo "si no llegó". Cediendo su preponderancia a la única mujer protagonista de la película, el aparato de registro tiene como exclusivos interesados a Monti y Sarudiansky, que auscultan la toma las veces que pueden hasta que emprende su circulación el anuncio del almuerzo. Tal cual artistas de la prestidigitación, todos se esfuman. Una oscuridad obstinada absorbe las luces, abrazando cada rincón desierto. Y hasta los faroles, que dejaban colar haces por los innúmeros ventanales superiores, se tiran a descansar.

"No nos quedaba más remedio que reconciliarnos con el tiempo", escribía Camus en el segundo capítulo de su obra, y nuevamente, como casi siempre, texto y filmación coincidían, enlazándose. Se sabe: la espera, los vacíos de toda narración constituyen una narración en sí mismos, otro camino de relato paralelo, como lo probara Wenders. Cabía entonces usufructuar esos vacíos, nutrirlos de sentido. Lindante con la carpa de oxígeno, una empinada escalera que desemboca, para quien ose ascenderla, en la oficina de Rieux, desde la cual puede divisarse un panorama abrumadoramente abarcador del salón hospitalario. Sobre una flamante alfombra gris hay un escritorio en el que descansa una computadora, como parte de los asincronismos que esta adaptación plantea. Clavado en la pared, un itinerario de ferrocarril. A manera de detalle imprevisto, dos pintores combinan el amarillo existente con marrón y, ajenos a la ficción correspondiente, construyen la suya en función de otras pestes ligadas con la actua-

Estados alterados

Además de los asincronismos (ver cuerpo de la nota), el director y guionista Luis Puenzo efectuó otras modificaciones en el traslado de la novela a guión cinematográfico. Por un lado, el periodista Raymond Rambert, que queda atascado en Orán y aislado de su amada, trocó en mujer y se llama Martine Rambert. A su vez, viaja junto con Tarrou —que en el texto original estaba solo—, quien en lugar de llevar un registro escrito de los sucesos de *La peste*, directamente los filma. Finalmente, en lo que se refiere al narrador del libro de Camus, cuya identidad se desconoce hasta las últimas páginas, está, desde el inicio mismo de la película, superpuesto a la figura del doctor Bernard Rieux.



Tony Valdez

FILMACION

la peste

lidad y los precios.

De vuelta en la sala despoblada, apenas hay breves destellos por la blancura de las sábanas y un pasadizo del que brota un puñado de oficinas, en una de las cuales maquillan a Bonnaire y la peina Pierre Vade, quien hizo lo propio con Depardieu en *Cyrano de Bergerac*. Siguiendo en línea recta, un playón con los camiones del equipo y el estacionamiento en que Julia Solomonoff, tercera asistente de dirección, usa el llamador para avisar del arribo de Duvall y añadir que días atrás sudó mares con Hurt reclamándole precisiones extremas sobre la situación en la URSS.

Podrían pensarse infinitos modos de experimentar terror, pero pocos más viscerales que girar y aparecer en medio de una dotación de pestíferos y contrahechos avanzando como ratas, término que quizá por vez primera cae con propiedad. Todos con su aureola roja enmarcando los párpados, su piel lechosa y sus camisones desteñidos, sólo les falta una imagen de San Roque, santo de las pestes, para completar el cuadro. Una cohorte goyesca más que camusiana marcha guiada por un presunto médico y va ocupando las camas contiguas a la puerta giratoria, con el objeto de ser la profundidad de campo del plano de Grand en la carpa de oxígeno. Espectros del infierno, diría tal vez el jesuita Paneloux que encarna Lautaro Murúa. Sombras a las que sucederán otras sombras.

NOSTALGIA DE UN GRAND. Ningún vestigio de aquel temprano enmohecimiento. El tráfico recrudece, centuplica la articulación de las partes, de los solistas que aportan su esencial y humilde nota afinada. Si Van Gogh decía dejar la vida en cada pincelada, cabría sentenciar que un gran cineasta es ese capaz de entregar la vida por un plano. Aquí nadie entrega la vida, pero se esmera el razonamiento, pensando la mejor vía de solución de los problemas. Esa sombra de la cámara, tan pertinaz como inoportuna, pareciera querer desafiar el tesón de la decena de implicados, o de los setenta del equipo entero, que tuvo su bautismo de masas "con los quinientos extras para las escenas con ratas, bajo las gradas de la cancha de Huracán", cuenta Oscar Kramer, productor de este cuarto largometraje de Puenzo junto con Compagnie Francaise Cinematographique y The Pepper-Prince Company .

Con el encuadre y sus variaciones resueltos, asoma la escena 126. Entra en cuadro Bonnaire y detrás Duvall con sus piernas arqueadas de cowboy, metido en un mameluco azul pálido y calzando zapatos de goma despelechados. Ahora sí: una Babel cinematográfica con las lenguas que confunden sus fonéticas. Puenzo es un ajedrecista en tren de simultáneas, dispara indicaciones en castellano, inglés y francés, derivando otras a Andrea Cóppola, que sabe de su modo susurrante desde *Gringo viejo*. Duvall o Grand se sumerge en el nylon de la carpa de oxígeno, Bonnaire o Rambert sale de campo. Un hilo por única luz busca perforar el pie de la cama. Un ejército a la espera de la batalla, eso parece la compacta humanidad del set. El foto fija Urruzola, igual que un goleador nato, aprovecha el momento robado a la nada y gatilla varias veces. Grito clásico mediante, se filma.

Rambert empuja la puerta giratoria y le sonríe con candidez a Grand, yaciente bajo la capa aisladora. El apuro por cotejar el diálogo en inglés, desde el guión de la diminuta Cóppola, y por traducirlo. "Ah, la joven periodista. Disculpe, señorita, pero me pesqué la peste pulmonar..." Grand musita las palabras, que fluyen con premeditado esfuerzo y la opción es seguir las entonaciones y leer ocasionalmente. "Voy a entrar como voluntaria. Me encargaron que le haga compañía." El habla de Rambert, menos esfumada que la de Grand, obliga a pensar cómo hará para captar todo el sonidista



Rafael Calviño

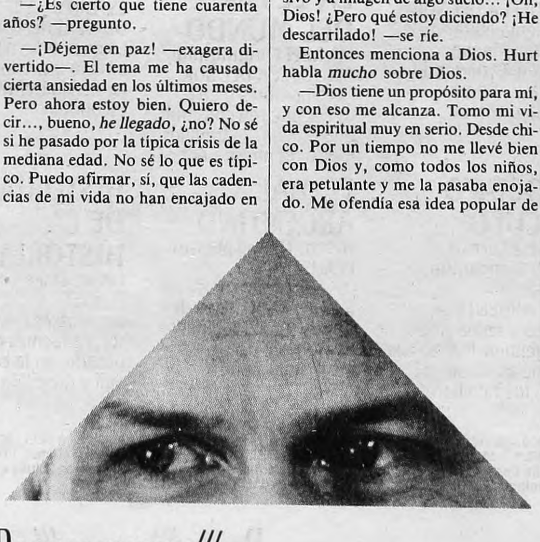
Jean-Pierre Ruh, a pesar de sus tres Cesar y la foja que acredita su labor con el gran Kasdan en *Un tropiezo llamado amor*. "Si es así, póngase la mascarilla", exhala Grand antes de tomar, a través del frío plástico, la mano de ella. A esta altura, respirar es pecaminoso, el menor chirrido trae una confluencia de miradas reprobatorias. "¿Usted se acuerda de alguien en París?", ya con voz quebradiza Grand, apagándose como una llamita. "Siento un poco de 'nostalgie' ". Rambert puso en funcionamiento una máquina de producir inflexiones que estaba adentro de Grand, acechante. El aire se diría hechizado; es obvio que la instancia más pródiga de la secuencia está flotando, presta a posarse entre los dos agonistas. "Nostalgie, nostalgia... Qué hermosa palabra ¿no? En todos los idiomas: nostalgia, nostalgie, nostalgia..." Puenzo se apasiona por primera vez para gritar *Cut!* e iniciar la ráfaga de aplausos, derribando de un solo golpe el silencio de iglesia.

Abandonar ese salón es también dejar atrás una variante de atrincheramiento o reclusión, de "abstracción monótona", como le gustaría decir a Camus, que convirtió sus frecuentes ataques neumotoráxicos en literatura. Los pasos ya no despliegan el ruido, amortiguado por las sugerencias —algo lejanas, ahora— de cambios de encuadre que se efectúan prolongadamente, con Duvall inmutable en su profesionalismo de carpa de oxígeno. Al cruzar las últimas camas, viene la pregunta acerca de qué zona de la novela se impondrá sobre las otras, si la pesadilla alegórica o el informe médico o el relato de la angustia del tiempo. Por delante, pasa Cottard-Juliá vendiendo objetos inhallables en el mercado común... El giro es inmediato, una fracción de segundo: allí no hay nadie. Es cierto, escribir una crónica sobre la filmación de una crónica es un juego algo irónico y hasta peligroso en su especularidad. Y por tanto quizás el más adecuado.

DISPAREN SOBRE EL PROTAGONISTA

William Hurt, el extranjero

La periodista más implacable y el actor más esquivo se encontraron en Londres el 8 de abril de 1990. Lo que sigue es una de las pocas y más incisivas entrevistas jamás practicadas a un ser humano llamado William Hurt.



William Hurt o la escuela mística de actuación.

LYNN BARBER*

Encontrarse con el actor William Hurt es el perfecto equivalente a ponerse en manos de esas enfermeras atentas hasta el último detalle. Su saludo de bienvenida es "Hola, Lynn. ¿Estás bien?" Entonces no deja de moverse a mi alrededor, acomoda mi silla, les da palmaditas a los almohadones y finalmente anuncia que "ya vas a ver lo que pedí para nuestro almuerzo". Estamos en el Halcyon Hotel de Holland Park, West London, y dos camareras entran portando platos con sandwiches de salmón ahumado, scones, frutillas y crema, té.

—La mejor comida de Londres, te va a encantar *esto* —sonríe Hurt.

La preocupación por mi comodidad amenaza con no terminar nunca. Vuelve a mover mi silla y a golpear almohadones. En un punto de nuestra conversación, Hurt se pone de pie como activado por un mecanismo de relojería para regresar con las manos llenas de cubitos de hielo. Los sacó de un balde para hielo y los deposita en mi copa.

—Esta es una copa *limpia*. No te preocupes, mis manos están verdaderamente *limpias* —dice.

Y estoy segura de que lo están. Y no me molestan las atenciones excesivas de William Hurt. Pero, en serio, por momentos no puedo evitar compaginar toda la situación con la incómoda imagen de Jesús lavándoles los pies a sus discípulos.

William Hurt ha llegado a Londres como invitado de la British Association of Film and Television Arts. Ha pasado la mañana frente a su computadora tomando notas y estudiando reglamentaciones de vuelo (tiene una licencia de piloto particular), y dedicará la tarde a un picnic con su mujer en Kew Gardens. El lunes estará de regreso en París donde filma *Until the End of the World* bajo las órdenes de Wim Wenders. Lo que vuelve a confirmar su lema de "preocúpate siempre por los buenos proyectos y no por los buenos papeles". Siguiendo esta línea de acción, su carrera impresiona: *Estados alterados, Cuerpos ardientes (Body Heat), Reencuentro (The Big Chill), El beso de la mujer araña, Te amaré en silencio (Children of a Lesser God), Detrás de las noticias (Broadcast News), Un tropiezo llamado amor (The Accidental Tourist).* Buenas películas y buenas actuaciones. Hurt es el tipo de actor que otros actores admiran. Sin embargo, como persona, es un signo de interrogación ambulante. Casi nunca ofrece entrevistas y las pocas que concede terminan presentándolo como una suerte de lunático cordial, Su agente de prensa me ha advertido que no menciona lo que en el entorno de Hurt se conoce como *El Caso*. El caso fue una demanda de su ex novia Sandra Jennings, una bailarina de ballet que vivió con Hurt entre el '81 y el '84 y quien es también la madre del hijo de Hurt. Las acusaciones giraban alrededor de la violencia doméstica y de constantes borracheras. La niñera de Alex, hijo de la pareja, no sólo confirmó el testimonio de Jennings sino que aportó nuevos datos: la sucesora en los afectos de Hurt —la actriz sordomuda Marlee Matlin, coprotagonista de *Te amaré...*— solía recibir tremendas palizas de parte del actor. Tal vez de ahí la insistente atención sobre mi persona.

Hurt es hermoso de un modo muy típicamente anglosajón protestante. Su padre era un oficial del gobierno a cargo de programas de ayuda al extranjero, su padrastro no fue otro que Henry Luce III, el hijo del fundador de Time Inc. Buenas escuelas y lindas casas, claro. Cuando se ganó una beca para Julliard (su escuela de drama), Hurt la rechazó aduciendo que no la necesitaba porque tenía dinero mientras que otros estudiantes no.

—Mr. Tipo Simpático, ¿eh? —agrega con ironía por temor a ser malinterpretado. Descubro que a Hurt le cuesta mucho decir cosas agradables sobre sí mismo.

—¿Es cierto que tiene cuarenta años? —pregunto.

—¡Déjeme en paz! —exagera divertido—. El tema me ha causado cierta ansiedad en los últimos meses. Pero ahora estoy bien. Quiero decir..., bueno, *he llegado*, ¿no? No sé si he pasado por la típica crisis de la mediana edad. No sé lo que es típico. Puedo afirmar, sí, que las cadencias de mi vida no han encajado en los lugares obvios, y que en los últimos años me han pasado cosas maravillosas. Y que ahora veo todo de un modo muy diferente.

—Con esto quiere decir que ha dejado la bebida...

Hay un veloz, inasible momento de pánico en su mirada y contesta con cautela.

—Bueno, sí, así fue. Pero también empecé a ver ciertas cosas en mí, empecé a disfrutar... La generosidad de espíritu que se requiere para ser un artista es a menudo confundida y convertida en un *flagrante delito;* una perversión de lo recalcitrante que cambia a exuberancia de lo expresivo y a imagen de algo sucio... ¡Oh, Dios! ¿Pero qué estoy diciendo? ¡He descarrilado! —se ríe.

Entonces menciona a Dios. Hurt habla *mucho* sobre Dios.

—Dios tiene un propósito para mí, y con eso me alcanza. Tomo mi vida espiritual muy en serio. Desde chico. Por un tiempo no me llevé bien con Dios y, como todos los niños, era petulante y me la pasaba enojado. Me ofendía esa idea popular de Dios con el bate de baseball en la mano esperando que te equivocaras. Y Dios no quiere esperar a que te equivoques para castigarte. Dios quiere ayudarte antes de que te equivoques.

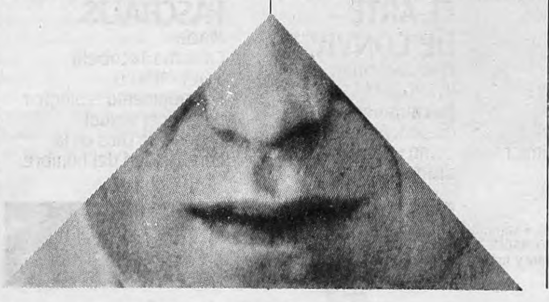
El momento decisivo en su vida tuvo lugar un día en Atlantic City.

—Iba caminando por la calle a eso de las cuatro de la mañana. Y yo *odio* Atlantic City. Y fue entonces cuando... no puedo explicarlo... fue entonces cuando decidí: ya está, voy a cambiar, ya fue suficiente.

—¿Estaba borracho cuando tuvo la iluminación?

—No, no, en realidad no. Sólo fueron... fue un mal día.

Pero Hurt ya ha hablado demasiado sobre el tema. Hurt va a reuniones de Alcohólicos Anónimos. Hurt y su mujer Heidi Henderson —se conocieron en la clínica de rehabilitación Betty Ford— son ahora miembros de la Iglesia Presbiteriana. Hurt, según su hermano, "es un gran tipo pero su fama lo ha vuelto un tanto paranoico en cuanto a cuestiones de control. Bill continúa viviendo a través de una especie de dolor infantil







Puenzo **FILMA** a Camus

nunca aliviado, una sensación de ser rechazado que siempre ha coloreado su vida".

—Bueno, pienso que, como millones de personas, traté de postergar mi adolescencia por un período demasiado largo. Traté de posponer la madurez la mayor cantidad de tiempo posible. Cuando empecé a actuar, lo hice porque necesitaba desesperadamente encontrar algo respetable en mí. No sentía que valiera demasiado y entonces me forcé hasta el extremo. Y salí lastimado, claro —me explica Hurt.

Hurt, según Lawrence Kasdan —quien lo dirigió en *Cuerpos...*, *Reencuentro*, *Un tropiezo...* y *Te amaré hasta matarte*— "es increíblemente duro consigo mismo; lo que lo lleva a ser increíblemente duro con los demás". Sandra Jennings no vacila en afirmar que Hurt "padecía una terrible ansiedad ante cualquier tipo de separación. Esto se debe a que su padre y su madre se la pasaban viajando todo el tiempo".

Hurt no habla mucho sobre su familia:

—Mis padres son... son... no paso mucho tiempo con mis padres. Mi madre está muerta, así que no paso mucho tiempo con mi madre.

Hurt me confiesa que su pasatiempo infantil favorito "era sentarme a mirar la gente en los aeropuertos".

Le preocupa cómo voy a redactar la entrevista. Le sorprende leer las entrevistas que le hacen, la imagen que acaba dando de sí mismo.

—¿Cómo es posible que yo sea *así*? Soy una persona dulce...

Mira al fotógrafo y le advierte con voz tirante que "yo no poso, yo no voy a posar de ningún modo". Por alguna extraña razón —no quiere que lo fotografíen con la remera que usa para pescar, me dice— se pone una camisa. Mantiene la boca cerrada. No puede hablar cuando hay un fotógrafo presente.

—¿Cómo estuvo la entrevista? —pregunta finalmente.

—No sé.

—¿Cómo estuvo? —insiste Hurt.

Y la verdad que no sé. Tómese mi profunda desconfianza hacia los actores y su profunda desconfianza hacia los periodistas, mi convencimiento de que él estuvo actuando todo el tiempo y su certeza de que no lo voy a interpretar correctamente... ¿cómo saber si el nativo que uno encuentra en la junga es un caníbal? Teniendo en cuenta todo esto, sonrío, lo miro fijo y vuelvo a sonreír. Supongo que estuvo bien, pienso.

—Estuvo OK —le digo.

** Implacable periodista estrella del* Independent on Sunday *desde su fundación en 1990, veterana de* Penthouse *y del* Sunday Express *y ganadora, en dos ocasiones, del* British Press Award. *Algunos de sus libros son* Cómo mejorar a tu hombre en la cama *y* El libro del sexo de la mujer soltera.

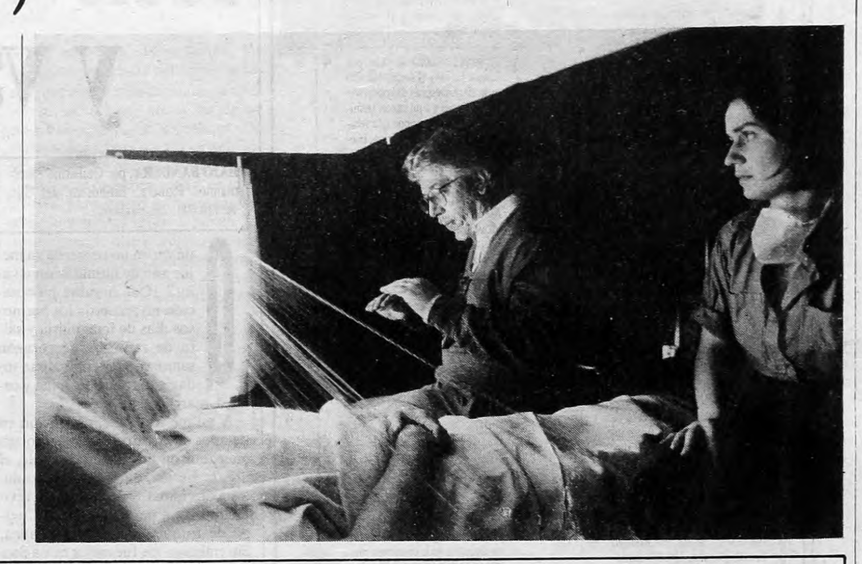
Traducción de Rodrigo Fresán



EL PRINCIPIO DEL FILM

Orán, América del Sur...

PRIMER PLANO adelanta, en forma exclusiva, las primeras escenas de "La peste" a partir del guión original de Luis Puenzo.



A1 - INT. CONSULTORIO/DPTO. CONSULTORIO. NOCHE.

El Dr. BERNARDO RIEUX levanta la vista y sus ojos se llenan de recuerdos. Tiene cuarenta años, pelo corto y mirada recta. Pone una toallita de hilo sobre la lámpara de su escritorio, para atenuar la luz, y comienza a escribir en un cuaderno.

DR. RIEUX (EN OFF)

Los curiosos acontecimientos de esta crónica ocurrieron en Orán, algunos años antes del final del milenio. Para la mayoría fueron hechos ajenos y un poco fuera de lugar. Orán es, en efecto, una ciudad como cualquier otra.

1 - EXT. CALLE AL COSTADO DEL HOTEL. DIA

Una calle llena de gatos refugiados a la sombra, a la hora de la siesta, una tarde de primavera. En un balcón apoyado sobre las espaldas de semidioses de cemento, hay un VIEJO de traje, con su pelo blanco bien peinado, leyendo el diario.

DR. RIEUX (EN OFF)

...Una ciudad de rasgos europeos en el sur de América del Sur.

COMIENZAN CREDITOS.

1A - EXT. BALCON DEL HOTEL. DIA

Con su eterno cigarrillo en la boca, JEAN TARROU observa al viejo desde un balcón de enfrente pegado al cartel del HOTEL ORAN. No llega a treinta años, pero la vida le ha delineado un rostro sin edad en el que se destacan inesperados ojos angelicales. A sus espaldas, enmarcada en una puerta, una mujer se seca y comienza a vestirse. La música viene de esta habitación. Un solo de trompeta con ruido a púa y luego la voz de Louis Armstrong cantando "Saint James Infirmary".

2 - INT. HABITACION DE MARTINE/HOTEL. DIA.

MARTINE RAMBERT tiene veinticuatro años y conserva algunos rasgos infantiles, una manera de moverse atropellada, una sonrisa de nena. Sin embargo, o tal vez por eso, es una mujer bella. Está llena de vida.

Su habitación exagera hasta el caos el desorden de cualquier partida. Y ella hace varias cosas al mismo tiempo: se viste, se peina el pelo mojado, devora los restos de su almuerzo, termina de llenar una valija cubierta con calcomanías y se sienta encima. Para poder cerrarla, sin detenerse a pensarlo, arroja algunas prendas a un costado como si fueran basura.

3 - EXT. CALLE AL CALLE AL COSTADO DEL HOTEL. DIA

El viejo se despereza, se apoya en la baranda, y contempla los gatos. Después, prolijamente, corta su diario en tiras y las tiras en pedacitos.

3A- EXT. BALCON DEL HOTEL. DIA

Apenas iniciado ese ritual, Tarrou sale disparado hacia el interior de su habitación.

4 - INT. HABITACION DE TARROU/HOTEL. DIA.

Tarrou saca una valija metálica y un trípode del equipaje acomodado en un carrito. El BOTONES, resignado, ve cómo su obra se desmorona.

5 - INT. HABITACION DE MARTINE/HOTEL. DIA.

Martine ve a Tarrou yendo y viniendo con su cámara y sus cables a través de la puerta que comunica las habitaciones.

MARTINE

(en francés)

¡¿Qué estás haciendo?!...

6 - EXT. BALCON DEL HOTEL. DIA

Martine sale al balcón a ver qué hace Tarrou. El instala su cámara, ella termina de vestirse allí afuera.

TARROU

(en francés)

Mi último apunte de este viaje: "El Viejo de los Gatos".

6A - EXT. CALLE AL COSTADO DEL HOTEL. DIA.

El viejo llama a los gatos, que levantan sus ojos pálidos de sueño sin decidir moverse. El viejo deja caer los pedacitos de papel de diario y los gatos, atraídos por esta lluvia de mariposas blancas, se acercan con pereza y alargan la pata hacia los papelitos.

6B - EXT. BALCON DEL HOTEL. DIA.

Martine se vuelve hacia adentro.

MARTINE

Vamos a perder el avión.

TARROU

(filmando)

¡Esperá un segundo! Vas a ver lo que hace...

Martine, algo impaciente, se queda.

6C - EXT. CALLE AL COSTADO DEL HOTEL. DIA.

El viejo se acomoda, apurado, contra la baranda, y un largo chorrito de pis surge entre los barrotes y cae a la vereda. El viejo mea a los gatos. Al ver que da en el blanco, se ríe.

6D - EXT. BALCON DE HOTEL. DIA.

Martine, asombrada, suelta una carcajada de criatura.

MARTINE

¿Cómo sabías?...

TARROU

(seriamente)

Ayer hizo lo mismo.

7/8 - OMIT.

9 - EXT. AVENIDA DEL CENTRO. DIA.

Un tranvía y un cortejo fúnebre sobresalen entre el tránsito atascado en el distrito comercial de una ciudad provinciana. Una manifestación cruza la avenida. Las consignas se mezclan con las sirenas policiales y las órdenes empastadas por los megáfonos.

DR. RIEUX (EN OFF)

Para conocer una ciudad hay que averiguar cómo la gente trabaja, cómo ama y cómo muere. En Orán, todo eso ocurre igual. La gente trabaja, ama y se muere de un mismo modo frenético y ausente...

Best Sellers///

Ficción

	Ficción	Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Zorro dorado*, por Wilbur Smith (Emecé, 150.000 australes). Otro episodio de la saga de la familia Courtnay. Esta vez se trata de rescatar a Isabella, atrapada en Africa durante la guerra de Angola.	1	4
2	*Polaroids*, por Jorge Lanata (Planeta, 103.000 australes). El almirante Massera, Raymond Carver, Oscar Wilde y un anónimo viajante de comercio son algunas de las sorprendentes criaturas que habitan esta obra de un género rico en antecedentes las ficciones de la vida real.	2	3
3	*Una muñeca rusa*, por Adolfo Bioy Casares (Tusquets, 130.000 australes). Monstruos acuáticos, mujeres fatales y hombres atribulados en el último libro de cuentos del Premio Cervantes 1990.	4	13
4	*Gatica*, por Enrique Medina (Galerna, 115.000 australes). Decimotercera novela del autor de *Las tumbas*. Una recreación, entre documental y ficticia, de la amarga vida de un boxeador identificado con la era peronista.	5	10
5	*La mano del amo*, por Tomás Eloy Martínez (Planeta, 117.600 australes). La relación entre un cantante y su madre feroz, aliada a una manada de gatos, refleja las tragedias de la opresión familiar y del artista que no consigue llegar a ninguna parte.	3	6
6	*Historia argentina*, por Rodrigo Fresán (Planeta, 110.000 australes). Desaparecidos, montoneros, rockeros vernáculos, gauchos, Malvinas, Evita y Lawrence de Arabia unidos en una versión distinta de la historia patria.	—	12
7	*Fruta prohibida*, por Jeanette Winterson (Sudamericana, 112.000 australes). Jeanette huye de sus padres adoptivos, una pareja de furiosos cristianos carismáticos. Primera y autobiográfica novela de la autora de *La pasión*.	10	2
8	*Amor de mi vida*, por Guy de Cars (Emecé, 98.000 australes). El autor que lleva escritas cincuenta y cinco novelas, incursiona ahora en el mundo del cine a través del viejo tema del realizador talentoso y el productor rico que libran una lucha sórdida durante la filmación.	—	1
9	*Siete de oro*, por Antonio Dal Masetto (Planeta, 110.200 australes). Edición definitiva de un texto que hace más de veinte años combinó la imaginería "on the road" (viaje iniciático de un joven al sur argentino) con certeras profecías de las tormentas que se desencadenarían en los '70	—	12
10	*Mala práctica*, por Robin Cook (Emecé, 110.000 australes). El anestesista Jeffrey Rhodes afronta un juicio por negligencia en un parto y es condenado, pese a su inocencia. El tema es pan cotidiano en Estados Unidos, donde cientos de médicos son llevados a la Corte cada semana.	6	7

Historia, ensayo

	Historia, ensayo	Sem. ant.	Sem. en lista
1	*Historia de la vida privada* (tomo 10), dirigida por Philippe Ariès y Georges Duby (Taurus, 264.000 australes). Un estudio sobre las diversidades culturales del siglo XX: la idea católica del pecado, la condición del judío y del inmigrante en Francia, y el modelo sueco de vida.	1	8
2	*Usted puede sanar su vida*, por Louise L. Hay (Emecé, 102.000 australes). Después de sobrevivir a violaciones y a un cáncer terminal, la autora propone una terapia de pensamiento positivo, buenas ondas y poder mental.	4	9
3	*Vida del muy magnífico señor don Cristóbal Colón*, por Salvador de Madariaga. (Sudamericana, 205.000 australes). Nueva visión de uno de los personajes más polémicos y contradictorios de la historia.	8	2
4	*La ventaja competitiva de las naciones*, por Michael E. Porter (Vergara, 350.000 australes). Estudio exhaustivo sobre cien empresas líderes en el mercado mundial, cuya eficacia impulsa el éxito fulminante de economías como las de Dinamarca, Corea, Japón o Italia.	3	8
5	*Nunca más*. Informe de la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas, con prólogo de Ernesto Sabato (Eudeba, 180.000 australes). Los horrores de la década más sangrienta de la historia argentina en la minuciosa enumeración que se completó en setiembre de 1984.	5	3
6	*El cambio del poder*, por Alvin Toffler (Plaza y Janés, 367.500 australes). El apogeo de los regionalismos, la recomposición del mapa político europeo, el crecimiento del Japón y todos los otros nuevos vientos del mundo según el futurólogo más cotizado del presente.	2	13
7	*Soy Roca*, por Félix Luna (Sudamericana, 161.700 australes). Biografía narrada en primera persona, con vitalidad novelesca del caudillo que fijó las bases de la Argentina moderna.	—	13
8	*La historia de los judíos*, por Paul Johnson (Vergara, 220.000 australes). Con la técnica propia de Johnson, dos hombres o dos pueblos que se enfrentan, se reconstruyen los cinco mil años que conmovieron al mundo.	—	13
9	*Asalto a la ilusión*, por Joaquín Morales Solá (Planeta, 132.300 australes). Los años de la democracia y la trastienda de la vida política reconstruidos por uno de los más lúcidos periodistas políticos. Un best-seller que lleva ya casi un año en las listas.	—	13
10	*Historia de la vida privada* (tomo 9), dirigida por Philippe Ariès y Georges Duby (Taurus, 339.000 australes). La comunicación y la censura en el siglo XX. Todos los conflictos que la sociedad occidental plantea entre lo que se puede decir y no se puede decir.	6	11

Librerías consultadas: El Aleph, Del Turista, Expolibro, Fausto, Hernández, Norte, Santa Fe (Capital Federal); El Aleph (La Plata); El Monje (Quilmes); Lett, Ross, Homo Sapiens (Rosario); Rayuela (Córdoba); Feria del Libro/Kotzer (Tucumán).

Nota: Para esta lista, no se toman en cuenta las ventas en quioscos y supermercados. Con cierta frecuencia, algunos títulos desaparecen de la lista y reaparecen en los primeros puestos a las pocas semanas. Esas fluctuaciones se explican por tardanza en la reimpresión. En todos los casos, los datos proporcionados por las librerías son cotejados con las cifras disponibles en las editoriales que se mencionan en la tabla.

RECOMENDACIONES DEL EDITOR

Silvina Ocampo: **Las reglas del secreto** (Fondo de Cultura Económica). Vasta e imprescindible antología de una escritora magistral a la que muchos insisten en señalar como, apenas, la musa de Bioy Casares. Más de seiscientas páginas que contienen los mejores cuentos, novelas cortas y traducciones de poetas ordenadas con sabiduría por Matilde Sánchez, quien, además, ofrece prólogo y notas esclarecedoras para historias que —según Italo Calvino— gozan de "una ferocidad que siempre tiene algo que ver con la inocencia".

Jean Rouad: **Los campos del honor** (Anagrama). El tema de la memoria y el tiempo perdido —especialidad francesa— tratado con un apabullante poder de descripción en la primera novela de quien fuera vendedor de diarios para, de un día para el otro, convertirse en favorito de la crítica especializada, ganador del premio Goncourt y autor del libro más leído en Francia en 1990.

Carnets///

FICCION

Humillación y valor

GUILLERMO SACCOMANNO

Bajo bandera



BAJO BANDERA, por Guillermo Saccomanno. Planeta, Biblioteca del Sur. ₳ 110.000. 251 páginas.

Qué varón no recuerda su mejor año de humillación y valor? ¿Qué hombre bien nacido no recuerda los hermosos días de imaginaria y salto de rana? ¿Qué corazón sanmartiniano no palpita todavía al toque de diana y carrera marr?

A mí me tocó la conscripción en tiempos de Arturo Illia. En el sorteo me cantaron un número temible, el 877 (la marina, que por entonces duraba dos años), y de entrada, a revisación, fui a parar al Quinto Cuerpo de Infantería de Bahía Blanca. Sin embargo me fue mejor que a Saccomanno porque jugaba de 9 en Cipolletti y era bastante peligroso con las dos piernas. Llamaron a los estudiantes de Medicina y los mandaron a limpiar el chiquero; pidieron a los de Derecho y les hicieron lavar el patio de armas; identificaron a los de Letras y ahí nomás los bailaron por maricones. A los que veníamos de los clubes nos tiraron una pelota y cuando vieron que podíamos jugarla cinco minutos sin que tocara tierra nos eligieron para defender los prestigios futbolísticos de la Armada nacional. Yo la hice corta: al cuarto o quinto partido un recio número 2 de La Pampa me destrozó una pierna y la junta médica, después de hacerme operar por el carnicero de *Mash*, me declaró inútil para todo servicio.

Me quedaron de aquellos meses recuerdos y experiencias aleccionadoras: cómo limpiar un campo de yuyos a mano pelada, cómo recuperar un par de borceguíes perdido para siempre, cómo cumplir un castigo encerrado en la letrina con cinco grados bajo cero. Hubo, también, días felices: cartas de la primera novia, consejos de mi padre, felicitaciones del capitán (¿de navío o de fragata?) por un gol marcado sobre la hora .

La colimba (correr, limpiar, barrer) es un drama de pacotilla, sin épica ni moraleja. Y sin embargo inolvidable. Por eso se hacía necesario un libro que describiera las absurdas peripecias de la vida cuartelera y Guillermo Saccomanno acaba de escribirlo. Narrador duro y sentimental (*Prohibido escupir sangre, Situación de peligro, Roberto y Eva*), publicista y autor de historietas, Saccomanno se presenta a la guardia con *Bajo bandera*, una biblia del servicio militar obligatorio. Biblia y guía de bolsillo para el futuro recluta, pero sobre todo un relato ejemplar que hace chirriar los dientes de susto y de risa.

El año de Saccomanno fue el '69 del Cordobazo, bajo Onganía y en Junín de los Andes. No fue la pálida del '82, pero igual, un año de mierda, mucho peor que el mío. Para empezar, el libro evoca la partida desde Palermo: "Teníamos veinte años. Y de golpe sólo nos teníamos a nosotros mismos. Y tal vez ni siquiera. Pero entonces, todavía, no lo sabíamos". Y luego en el regimiento: "Nos habían entregado una bolsa de rancho, latitas de paté, un pan duro y un plato, un jarro y una cuchara de aluminio. También nos dieron



Saccomanno o el año que vivimos en peligro.

una manta. Vestidos de civil, con vaqueros, remeras, una campera bajo el brazo, un pulóver colgando y la bolsa de rancho cruzada en el pecho, la frazada al hombro, flanqueados por los milicos en ropa de combate, parecíamos presos. 'Prisioneros de guerra', escuché (...) No estábamos contentos. No podíamos. Poco antes nos habían informado cuál era nuestro destino. El sur".

Cuentos torrenciales o novela nerviosa, *Bajo bandera* no se define como género y así es mejor. ¿Qué es la colimba si no una secuencia de humillaciones dictadas para afirmar al macho guardián como sublime valor patriótico y universal?

"—Vos sos medio puto, ¿no, rubio? Todos los de Buenos Aires se tragan la bala.

Pensé en el fusil cargado. Lo afirmé con las manos húmedas. El Urso iba abriendo la puerta de su dos por uno.

—No jodás, Urso —le dije—. Tengo el FAL cargado.

—¿Me vas a tirar?

—Eso es lo que no quiero, que se me piante un tiro.

—¿Me tenés sorete?

—No jodás.

—¿Sabés lo que voy a hacer, rubio? —ahora su puerta se abría del todo—. Te voy a romper el culo."

Bajo bandera se lee con un nudo en la garganta, entre sonrisas y sobresaltos. Hay momentos de humor irresistible como cuando El Topo cuenta la historia de Jean, Pierre y Emile, los soldados franceses atrapados por el miedo y el Siroco. Y después esa ternura que hay en todas las novelas de Saccomanno: la cena con el padre que entiende y que no entiende (ese padre imponente de *Situación de peligro*); el encuentro fugaz con la prostituta que va, imparable, cuesta abajo; la amistad, el desengaño de todos.

Crónica de costumbres, alegato imposible, mirada vengadora, narración impecable, el libro se lee como una historieta y como un melodrama. Cada hombre reconocerá allí a sus amigos y a sus perseguidores: *tagarnas, sumbos, ofiches* aparecen, todavía, en el espacio restringido del cuartel, pocos años antes de que salieran a la calle y a la oscuridad a la caza del "subversivo" que se formaba en el Cordobazo. Son regimientos en vigilia que, sin saberlo, preparan el desastre de las Malvinas y, al fin, su propia destrucción política.

El servicio militar es una de las ceremonias más anacrónicas de la vida argentina. Un año crucial en el que se forman los espíritus del autoritarismo, machistas de voz en cuello, futuros custodios del orden, el matrimonio y otras propiedades indelegables.

Pobres fantoches, los muñecos que Saccomanno lanza a la pista de combate tienen que sobrevivir, pero no todos lo consiguen. "Si te ataca la nostalgia, ginebra y paciencia", dice el narrador. Y para acompañar el desamparo y la soledad están esas mujeres de milico, enamoradizas y sufridas, que languidecen en un dormitorio a la hora de la siesta. Y sobre todo las otras, las de consuelo profesional, las que van a marcarnos para toda la vida civil, un poco madres, un poco fantasmas:

"—¿Qué tenemos en común con el capullo de la rosa que tiembla cuando la toca una gota de rocío?

—La vida no es color de rosa —dijo—. Dale, cogeme, nene.

—No sé qué me pasa.

—Yo tampoco. Adivina no soy.

Y se puso a limarse las uñas.

—No sé —dije.

—No te calentés —me miró—. Tenés una vida por delante."

Como decía la abuela de Saccomanno en otra novela: la memoria es la lengua que siempre va a dar a la muela que más duele. Y porque duele da este libro de risa y espanto.

OSVALDO SORIANO

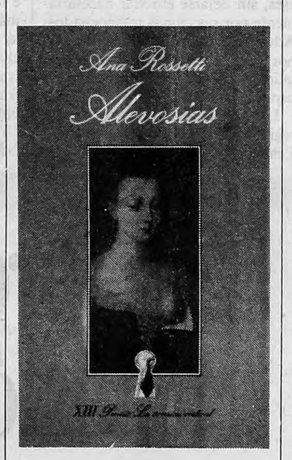
Juegos perversos

ALEVOSIAS, por Ana Rossetti. Tusquets, 200 páginas. ₳ 154.000.

Todo, menos el acostumbrado sobrevuelo sobre la primera página del libro, invita a la lectura: hermosa tapa, impecable encuadernación y primer premio en la decimotercera edición del concurso La Sonrisa Vertical (el más prestigioso en lengua española sobre literatura erótica, a cuyo natural poder de convocatoria basado en su prestigio se le agrega como aliciente una jugosa suma en dólares para los ganadores). Y no defrauda.

Alevosías, de la poetisa española Ana Rossetti, es su primer libro de cuentos, tras cuatro de poemas y una novela. En esta incursión por la literatura erótica los logros no son pocos. Frente a un género que habitualmente abusa del lugar común y en donde, a fuerza de repeticiones, todo o casi todo es previsible (asociaciones, imágenes, desarrollo y fin del relato), Rossetti apuesta a innovar centrando la atención no ya en las escenas eróticas sino en las diferentes situaciones conflictivas que plantea cada uno de los relatos. Los cuentos (exceptuando el primero, "Del diablo y sus hazañas", que recurre a todos los tics del género, tanto de contenido como de procedimiento) están impecablemente construidos. Las situaciones eróticas o las problemáticas relacionadas con el sexo están en la base de las historias, pero los relatos no se reducen sólo a eso. Hay una deliberada preocupación por que los textos no se agoten en una pormenorizada descripción de escenas amorosas, de cuerpos, de rituales solitarios; y es aquí donde Rossetti encuentra su logro más importante. Las historias son sólidas y las diferentes escenas eróticas (que por supuesto sí aparecen) se engarzan naturalmente en las tramas, sin que el lector experimente en ningún momento la molesta sensación de que todo el resto del relato no es más que un rodeo para justificar su presencia. El cuento como una unidad, y no sólo ciertos pasajes, es el punto en donde Rossetti pone el acento.

El joven que asoma a la sexualidad a través de la cercanía de su niñera y de la perversa ingenuidad de los juegos infantiles; el drama de una mujer que reconoce en su tardía virginidad los rastros de una juventud desperdiciada, las visiones retrospectivas desde el fracaso matrimonial, la misteriosa y perversa vida sexual de los religiosos, la violencia, los triángulos amorosos y el hastío de un matrimonio de más de cuarenta años son las situaciones alrededor de las cuales se construyen los relatos. De entre todos ellos, quizás el más logrado sea "La noche de aquel día", en donde el resentimiento y un viaje en tren permiten a la protagonista echar una mirada sobre su pasado, al mismo tiempo que el íntimo encuentro entre dos de sus ocasionales compañeros de compartimiento la incitan a replantearse su actitud con respecto a los hombres.



Otra de las particularidades de este libro es que los últimos tres cuentos, si bien funcionan como relatos independientes, participan de la misma historia, continuándose uno en el otro. Esta especie de tríptico, que ya desde los títulos exhibe su aire de familia ("La castigadora", "La vengadora" y "La presa"), narra las vicisitudes de un triángulo amoroso, focalizando cada relato en otro personaje.

Un placentero regodeo en los detalles, acompañado de un lenguaje en el que se puede reconocer fácilmente la procedencia poética, son los elementos más destacables de la escritura de Ana Rossetti, en donde además es posible encontrar una particular visión de lo cotidiano en relación con el erotismo vinculada a la mirada femenina (y aquí quizá sea posible descubrir ciertas similitudes con la escritora argentina Tununa Mercado, quien también incursionó con notable éxito en el terreno de la literatura erótica).

Sólo resta decir que la lectura de *Alevosías* es altamente recomendable, sobre todo para aquellos lectores irremediablemente adictos a los placeres de la carne.

KARINA GALPERIN

La dura vida

LA VIDA ETERNA, de Jacques Attali. Buenos Aires, Planeta, 1991. ₳ 124.000.

Desde la solapa de este libro, un hombre de rostro oscuro y sonriente nos mira. Líneas más abajo nos enteramos de que es argelino, no llega a los cincuenta años y desde 1990 es presidente del Banco Europeo de la Reconstrucción y del Desarrollo de la Europa del Este, con sede en Londres. También de que el diario francés *Le Monde* ha dicho de esta novela que "(...) ofrece una historia que difícilmente se pueda contar sin trivializarla y privar al lector de la dicha de descubrir cosas por sí mismo y de perderse en falsas pistas cuidadosamente señalizadas por el autor".

Lamentablemente, el lector no descubre esa dicha. La historia parece trivial aun sin contarla, y su trivialidad reside en que la novela está calcada de los guiones de televisión o de películas en que se pretende filosofar acerca del destino del mundo a través de personajes situados en una intemporalidad que vacía de sentido todo lo que se pueda contar. Aquí, Jacques Attali inventa un lugar llamado Tantalia, donde transcurre la vida de Golisha, nieta de los primeros pobladores. Estos llegaron en una nave, desde el Primer Mundo, y allí instalaron otro imperio. Golisha no conoce a su padre, y nadie sabe darle noticias precisas de su existencia. Así, a la muerte de su abuelo, se embarca en una tarea de reconocimiento y búsqueda, siguiendo los consejos de un mensajero misterioso.

Lo peor consiste, no en la trivialidad y en la pretensión de darle a la novela un carácter profético, sino en la acumulación de frases de sentido trascendente, pero finalmente de dudoso gusto. Valgan algunos ejemplos: "Es bueno, pequeña, querer la verdad lo suficiente como para admitir que está lejos"; "Los justos mueren a pesar de su rectitud; los malvados sobreviven a pesar de su maldad"; "La voz de los verdugos da forma a la violencia, no hay nadie que les haga callar", o "La memoria es el patrimonio de los huérfanos".

Ni estas frases transmiten nada, ni la historia logra entretener. El lenguaje parece armado con los desechos de la buena literatura. Adjetivos rebuscadamente colocados, deslizamientos semánticos, juegos de palabras, todo parece diseñado con una receta que, en este caso, no cuajó en el punto de cocción necesario. En medio de la dura responsabilidad que, sin duda, demandará la reconstrucción de la Europa del Este, ciertamente escribir una novela debe resultar eficaz, a modo de distracción o de consuelo. Lo que no implica que los lectores argentinos, urgidos por otras emergencias, deban acompañar a Jacques Attali en estas circunstancias.

JOSEFINA DELGADO

Pasiones lejanas

CUENTOS ORIENTALES, por Marguerite Yourcenar. Alfaguara, 165 páginas. ₳ 110.000.

A pesar de su precocidad —su primer libro lo escribió en 1919, a los 16 años—, Marguerite Yourcenar tiene una obra no muy abundante: quince libros en prosa (novelas, relatos, ensayos), dos de poemas, seis piezas teatrales y seis volúmenes de traducciones. Un número poco extenso para una mujer que dedicó 68 años sobre 84 de vida a escribir ininterrumpidamente. Una de las razones es, sin duda, su vicio imperecedero de reescribir y corregir constantemente sus textos. Tal es el caso de estos *Cuentos orientales* que aparecieron originalmente en revistas francesas hacia fines de la década del 20, fueron corregidos y reunidos en un volumen en 1938, revisados y reeditados en 1963 y ampliados en 1978. La muerte de Yourcenar en 1987, seguramente, nos ha privado de alguna nueva corrección.

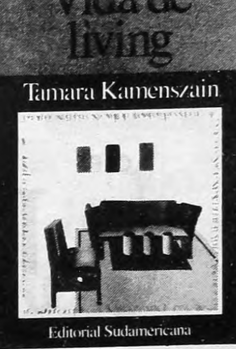

Melancólicas leyendas orientales pasadas en limpio con reverencia occidental.

Concebidos como relatos de fábulas, mitos y leyendas de la cultura oriental (que en este libro va desde Grecia y los Balcanes hasta China y Japón), la autora intenta mantener el estilo que debían tener en su origen estas historias. No obstante, la Yourcenar más conocida se cuela por todas partes: el preciosista cuidado por la belleza de cada frase, la melancolía crónica por los tiempos idos y un latente erotismo más rico en sugerencias que en imágenes le dan la impronta que la popularizara en sus dos obras maestras: *Opus Nigrum* y *Memorias de Adriano.* Sin la calidad superlativa de estas novelas, pero sin caer en molestos pintoresquismos y con una saludable pasión por contar historias, Yourcenar se las ingenia para arrastrar al lector por un viaje (para nada criminal) en el Oriente Spress.

SERGIO S. OLGUIN

POESIA

La loca de los ocho



VIDA DE LIVING, por Tamara Kamenszain. Sudamericana, ₳ 95.550.

Por el mosaico a teclas la pareja diseña ("dibujo acalambrado") las acrobacias de los ochos. En redondel, piruetas embrujan las serpentinas del acordeón, en los acordonados pliegues de ese rigor tanguero. ¿Será Tamara Kamenszain la loca que los cuenta, vértigo que vuelve vertiginosa la planicie ajedrezada? Es el barrio del baile, y con Tamara bailamos el tango en ese barrio: "Esta usina secreta de Palermo". Hay, pues, un territorio de vecinas, en el marco del álbum familiar. En esa familiaridad, según corresponde, despunta lo extraordinario. Pero, en el caso de *Vida de living* (maravilloso título, por añadidura) lo extraordinario no tiene la forma de un acontecimiento gigantesco; su deslumbre se realiza en los intersticios de las sábanas, en los repliegues multicolores del hato de ropas por lavar, en los poros desmenuzados de las facturas de la tarde; en fin, en los espacios llenos de vericuetos del barrio, del baile, del café, del cuarto, de la casa.


Tamara Kamenszain y la poética de las cosas simples.

Extasis de entrecasa. No se trata, insistamos, de los grandes espacios de la épica, sino de los espacios íntimos, menores, en los pliegues y repliegues de la superficie. Pero en este amoroso labrado de la microscópica intimidad de las cosas y los seres, en este living de cristal, ellos, los seres, los cuerpos se entreveran ochescamente a lo Girondo: "Poneme afuera tuyo de mi entre/ braceáme piernas, abrite de filón". Como lo hace percibir la canyenguez filosa del estilo, no se trata esencialmente —no obstante estar montado sobre los sentimientos del tango— de un romanticismo melodramático, sino de cierta épica impersonalidad barroca.

Es un barroco del tango lo que Tamara Kamenszain monta en su *Vida de living*. Antes por el procedimiento que por el vocabulario, sacado, en gran parte, de la terminología sentimental y doméstica urbana.

Vida de living lleva a la mesa de la sala (o muestra en la cocina) ciertos procederes: sobre todo el plegado, que Deleuze considera la operación barroca por excelencia. Pliegues y repliegues de la colcha, del lío, del ropero (como poetiza el anterior libro de la autora, *La casa grande*, Sudamericana, 1986). Por eso los ochos de la contorsión tanguera son, arriesgo, la figura base de este living sacudido por las voluptuosidades de las volutas en la música.

Cierta distancia cautelosa, llena de los detalles del pudor, del recelo sienta, asimismo, una perspectiva que se puede calificar de neobarroca. Hay como una épica de la intimidad sentimental, dando las vueltas de sus eses, sin dejarse enredar necesariamente por sus climas trasnochados. Advierte la autora: "Quiere tragarnos la luz en celosía/ desabrocharnos quiere/ el botón negro penumbra del piyama".

La luz barroca —el barroco es un régimen de la luz, observa Roberto Echavarren— es rigurosa. Y el rigor es la marca de los tableados, drapeados, en fin plisados como la solapa de una camisa de batista blanca, versos que musican la sala que se alarga y "muestra su afilado perfil de galería" donde cuelgan los retratos familiares. No se trata, advirtamos, de una representación familiar del tango, sino que son elementos y técnicas los que hacen con palabras la pirueta tangueril. Hay un perfeccionismo de la demarcación, del encabalgamiento y de la concisión. Tamara Kamenszain no practica una poética del torrente, sino de la condensación.

Excelente muestra del meticuloso e importante trabajo de una de las más destacadas poetas argentinas de la actualidad, *Vida de living* revela el trasluz de las cosas simples; y ese trasluz no se presenta liso, sino estriado, como un tapiz de noctilucas bajo el hule.

NESTOR PERLONGHER

ENSAYOS

En un lugar de la literatura

EL QUIJOTE. Vladimir Nabokov. Barcelona, Ediciones B, 1987, distribuido en 1991. ₳ 102.900.

Todo encaja a la perfección en un argumento que podría pertenecer al propio Nabokov. Un ruso blanco exiliado que llega a Estados Unidos, luego de varias residencias en Europa, huyendo esta vez de la guerra. Un primer trabajo en Cornell, una oscura universidad de provincias, como antesala del lugar consagrado, Harvard. En diez años logrará hacerse cargo de una serie de clases de un programa cuyo nombre sólo es posible en el universo universitario norteamericano: Educación General.

El hombre —que es sobre todo un escritor de dos idiomas, el ruso y el inglés que le resulta un gozoso tesoro de juegos de palabras que han irritado la paciencia de más de un traductor— se enfrenta, en su debut profesional, con una obra mayor que asocia una lengua extranjera con un paradigma universal de la locura: el Quijote.

También, como en *Desesperación* (que alguna vez filmara con tan poco humor el alemán Fassbinder) el azar le provee un alter ego de bastante menor gradación literaria: el franco-argentino Paul Groussac (una combinación tan inesperada que haría las delicias de Ricardo Piglia, gran lector, por otra parte, de ambos). Se trata, en definitiva, de la unión de dos variantes de la etimología: Nabokov, coleccionista de mariposas, uno de cuyos especímenes, el *Plejebus cormion* lleva su nombre como segundo apellido; Groussac, que dedicó su estadía en el Plata a tratar a los argentinos como gentiles insectos que contemplaban su señorial figura desde lo bajo. Nabokov descubre y cita profundamente a Groussac antes de lanzarse al análisis de la obra de Cervantes y la mezcla de inspiraciones resulta en varias lecciones que disecan a la novela como una mariposa sobre una caja forrada de fieltro azul.

Asentándose en el artículo de Groussac que intenta ser una desmentida a las bondades adjudicadas al Quijote y a las habilidades de su autor, Nabokov comienza esta disección distinguiendo entre la capacidad de Cervantes para construir sus personajes y las reiteraciones que percibe en su trama.

Lo que pone en evidencia el trabajo de Nabokov es una permanente sospecha que acecha a quienes practican el oficio de profesor: siempre se está al borde del ridículo. Por una parte, por la combinación del carácter histriónico que debe desplegarse en una clase y la supuesta seriedad del asunto a tratar; por la otra, la presunción de que lo que se dice está siempre signado por un karma fatal, lo importante. Es un oficio emparentado cercanamente con algún aspecto risible de la locura como bien queda en claro para quien haya leído las desgracias del profesor *Pnin*, los desvelos interpretativo-paranoicos del Kimbote en *Pálido fuego* o el erotismo desacomodado del académico Humbert Humbert en *Lolita*.

A la hora de hablar de literatura, tal cual le sucede cuando intenta dibujar el tipo de bicho en el que se convirtió Gregorio Samsa en la primera mañana de *La metamorfosis* de Kafka, Nabokov se parece sospechosamente a sus personajes. Efecto que se acentúa cuando, como es el caso del ejercicio profesoral de Nabokov, el campo de acción son los clásicos, es decir, textos recorridos y fatigados hasta el cansancio. Hay que inventar formas de acercamiento que sean novedosas a la vez que didácticas. Un ejercicio cuya práctica excesiva lleva al borde del agotamiento cerebral. Algo de esto parece ocurrir a Nabokov cuando lleva el recuento de las victorias y derrotas del Quijote en su enfrentamiento con fuerzas reales o imaginarias con el score de un partido de tenis (para concluir en un salomónico empate que ese deporte no permite); fustiga el humor medieval o bien se muestra impermeable a los múltiples momentos paródicos de la obra, como bien le marca la traductora en avergonzadas notas al pie.


El joven Nabokov hacia 1920.

Desperdigados en el conjunto del texto asoman, aquí y allá, ramalazos del humor y la brillante inteligencia de Nabokov (autor, por otra parte, de una de las obras más regocijantes de este siglo), especialmente cuando se detiene a analizar la relación entre realidad y ficción y cuando, dejando de lado la pose altiva que lee en Groussac, se deja llevar por el fragor de la obra y la seducción que ejerce aquel que fue, entre otros, Alonso Quijano.

Como ejercicio crítico sobre la obra evidentemente los hay mejores. Como mezcla de literatura y lectura de textos —si se logra abandonar ante un clásico la exigida seriedad, esa pariente menor y obligada de la gloria— guarda momentos que prometen algo así como una mezcla de irritación y divertimento. Y despliega uno de esos misterios que guarda la literatura y que alguna vez atinó a prever Borges, los hombres reales se parecen poco a aquellos que, bajo el mismo nombre, escriben lo que escriben.

MARCOS MAYER

Comprender lo histórico

LA LIBERTAD POLITICA Y SU HISTORIA: Natalio R. Botana, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1991.

Para dialogar fructíferamente con quienes han sido ya codificados como nuestros padres fundadores, Botana lo hace antes con Tocqueville. La premisa confesada de su acierto interpretativo es que, pese a la obvia diversidad, corre, sin embargo, una sugestiva analogía entre las revoluciones del Atlántico septentrional (en especial la de 1789, en lo que se distingue de la norteamericana) y el proceso abierto en Sudamérica en las primeras décadas del siglo diecinueve.

Se trata, en ambos contextos, de la ajetreada búsqueda de un orden republicano en sociedades alteradas por los hechos revolucionarios, y cuyas élites ensayan formas constitucionales acordes, sin duda, con los nuevos principios de legitimidad, pero no suficientemente enraizadas en las costumbres y el "espíritu" de la ciudadanía en formación.

El objeto de estudio y los esfuerzos de todo historiador por construir el relato de la construcción de una nación moderna justifican tanto el sistema de referencia amplio (Furet, Jardin, Pocock, entre otros, acompañan a un Macaulay o a un Michelet) que maneja Botana, como las pautas personales de interpretación con que traza un eje ordenador de una parte de la historiografía clásica argentina: Mitre, V. F. López, Sarmiento, José L. Romero.

El impulso a la igualdad motiva cualquier esfuerzo posrevolucionario por institucionalizar la libertad. Pero, simultáneamente, no configura más que una genérica dirección de marcha, pues la historia, en su carácter intrínseco, no es sólo la confirmación de algunos condicionamientos y estadísticas, sino también y fundamentalmente el despliegue de lo imprevisible. Como lo demuestra ese peculiar cruce de causalismo y espontaneidad creativa que son las revoluciones.

Ello queda testimoniado en el análisis que Botana hace de ese momento tan significativo en la formación de nuestra memoria histórica, que es la polémica Mitre-López sobre metodologías, conexas interpretaciones del pasado y consecuentes legitimaciones de programas para el porvenir. O en las páginas dedicadas a la manera como Sarmiento primero, y, a su manera, Romero luego, estructuran la recurrente conflictividad de los argentinos como una dinámica de modelos urbanos.

Estos artículos y conferencias de los años 1986-90 prolongan y profundizan, de este modo, trabajos anteriores de Botana, en particular *La tradición republicana*, de 1984. Los engarza el propósito de destacar la vitalidad que, en contraste con un individualismo entendido cual cerrazón en la privacidad (propio de la "libertad de los modernos"), mantiene la *libertad política*, legado del "humanismo cívico" o tradición de la participación activa en lo que es de interés comunitario.

Botana rastrea, así, desde la historia de las ideas, el trabajoso diseño y la todavía inconclusa puesta en práctica de una "democracia plena" en la Argentina.

Como en tantos otros casos, una lectura de lo histórico respalda un compromiso contemporáneo: el de contribuir a que la democracia se confirme como régimen de gobierno y modelo de convivencia a la vez, donde el respeto de los derechos individuales esté canalizado por la presencia directa del ciudadano en el espacio público, en asociaciones y proyectos colectivos, que representa la auténtica alternativa al despotismo.

JORGE E. DOTTI

LA NUEVA POESIA

DANIEL SAMOILOVICH*

El tema es Rusia

Dniéper

Suena la maza sobre el hielo
que cubre el Dniéper: y se detiene,
muerta, la sombra que pasaba.
Lo cuenta mi abuelo en el comedor de su casa:
siguen golpeando hasta quebrar la capa helada,
sacan el pez
y el dibujo esmerilado en los vidrios del trinchante
me parece tener la opacidad del hielo.
Se levanta vapor del río inmóvil
y son tantas las cosas que ignoro de esta escena:
si el río está rodeado por barrancas
o playones, si hay arbustos o abedules, si mucha
o poca gente, y a qué distancia está
el horizonte, y qué pájaros son ésos.
Es una escena químicamente inestable:
como una lámina polarizada que deja ver
desde cierto lugar el Fujiyama, desde otro
una japonesa desnuda.
Y tiene, sin embargo, un nombre: Dniéper.
Es breve y negativo y estalla y te abandona
en la llanura helada.
Hay humo allá a lo lejos, quemaron las cabañas,
y sobre este tronco
fueron muertos juntamente un judío y su perro.
Con el dedo sigo el curso del agua
en el mapa de Rusia:
así cruzo las líneas de un poema
sin escribir todavía: PODOL, KIEV,
en cuerpo 6.



Rusia es el tema

Rusia es el tema, los poetas rusos:
"Puse acentos —dice la mujer— aun donde no se
/ponen
para que la gente sepa cómo pronunciar: Pásternak,
/Ajmátova."
Rusia es el tema: ¿de dónde saca tantos libros? Hace
/calor.
Afuera, el sol ablanda el asfalto y estoy cansado.
Como una lluvia caprichosa
—es decir, gobernada por un azar que no podemos
/comprender—
caen ahora los acentos sobre las desprotegidas
/palabras.
Las originales, las verdaderas,
están en cirílico: letras dadas vuelta,
palitos perversos atravesando los signos conocidos,
arañas bailando
en torno a un hombre alto con un bastón.
Es mi abuelo que vuelve a su casa
caminando entre las construcciones bajas del domingo.
Frente a la metalúrgica hay tiradas
barritas de hierro en la vereda,
acentos sueltos, restos sólidos
del trabajo que las chispas hicieron
allí adentro, en la densa oscuridad
de la semana cancelada por una cortina.
Para mi asombro, mi abuelo habla mal de toda la
/familia:
es un personaje de historieta
rodeado de arañitas cirílicas encerradas en un globo
/blanco
como esos insultos tan atroces
que el guionista no acertaba a expresar sino por víboras,
espirales, pequeños hongos atómicos del mal humor.
Se cortaba tratando de afeitarse
y los espirales caían de las botellas
mordiendo la mesa de luz profundamente,
con un dibujo curvo y negro.



EL CAZADOR OCULTO

Alvaro Alsogaray, el padre de la novia.

No estamos ante una situación de catástrofe. Lo único que hay que lograr es que esto (el mantenimiento del plan económico) se cumpla. Y además, que se cumpla dentro de cierto tiempo. Porque la paciencia de la gente no es infinita. La "menemtroika", si queremos llamarla así, esta gran transformación de Menem, tiene un plazo. No está fijado ese plazo, pero tiene un plazo, que es cuando la gente necesita empezar a ver.

Fuego cruzado. Canal 9. Agosto 26, 23.59 hs.

Martín Redrado, presidente de la Comisión Nacional de Valores, educado en Harvard, por eso habla muy bien inglés.

M.R.: ¿Qué es el peronismo hoy? ¿Qué es el antiperonismo? Eso ya no existe...

Marcelo Longobardi: ¿Qué es el plan Brady?

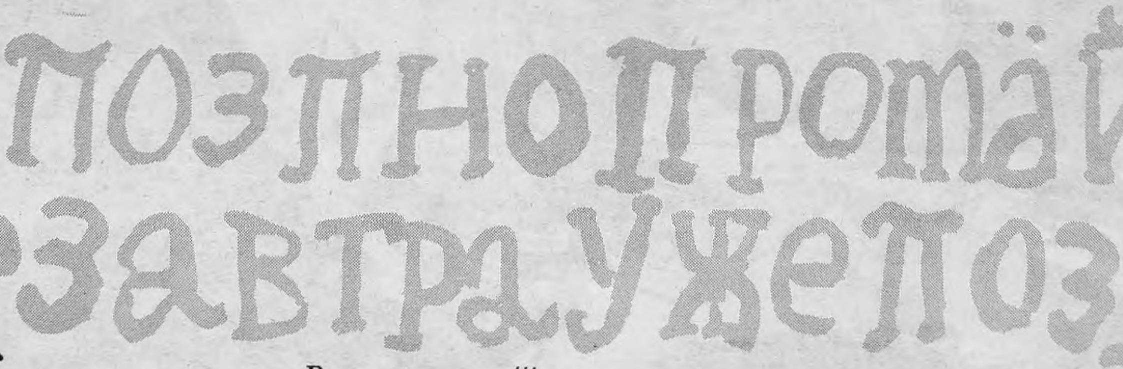
M.R.: El plan Brady es un plan que nos va a permitir reducir el monto de la deuda. ¿Y qué significa esto para la gente común? Significa que va a haber más disponibilidad de recursos para invertir en la Argentina. Significa que la Argentina va a poder endeudarse nuevamente, como lo hizo México...

M.L.: ¿Otra vez?

M.R.: Sí, otra vez, pero con mayor seriedad.

Fuego cruzado. Canal 9. Agosto 26, 23.42 hs.

** Daniel Samoilovich nació en 1949 en Buenos Aires. Publicó dos libros de poemas:* Párpado, *Ed. Megápolis, 1973, y* El Mago y otros poemas, *Ed. De la Flor, 1984. Desde 1986 dirige el periódico trimestral* Diario de Poesía. *Estos poemas forman parte de su tercer libro,* La ansiedad perfecta, *que el 5 de setiembre De la Flor presenta en el ICI de Buenos Aires.*



CINE ARGENTINO 1991

Los cuatro directores del Apocalipsis

Boxeadores, poetas, geólogos escépticos y jóvenes viajeros son temas que funcionan con potencia de metáfora certera en las nuevas películas de cuatro directores argentinos —Favio, Subiela, Aristarain y Solanas— que, más allá de la crisis del medio, no se resignan a dejar de filmar.

GRACIELA SPERANZA

Mis películas —dijo alguna vez Akira Kurosawa— surgen de mi propio deseo de contar una historia en particular, en un momento en particular. Entre unas cuantas ideas hay una que de pronto germina. Eso que nutre esa raíz y la hace transformarse en árbol es el guión. Eso que hace que ese árbol florezca y dé frutos es la dirección.'' Kurosawa describe el nacimiento de un film con la magia inefable y sencilla de un ciclo natural o un poema japonés.

De este lado del mundo, el mismo intento requiere, al menos, un cambio de género. Describir el nacimiento de un film en la Argentina implica, por lo general, las intrigas de un folletín rocambolesco, o, en todo caso, las infinitas postergaciones de un relato kafkiano. Aun así, mientras se acaba el invierno, cuatro directores argentinos insisten irremediablemente. Se confiesan seducidos por una historia que finalmente se disponen a contar. Al tiempo de preguntarse por qué se atreven a mirarlas como metáforas de otra historia, como una forma de interrogar el presente tanteando el futuro, o a veces, sencillamente, como historias sin porqué.

Se ha dicho que las historias no hacen sino mentir; que son por definición la historia de una mentira. Sin embargo, no hay quien se resista a la magia con la que aciertan a encontrar un orden y hasta, tal vez, un sentido en el azar desprolijo de la vida cotidiana. Las historias tornan la vida soportable. Ayudan a vencer el miedo antes de ir a dormir.

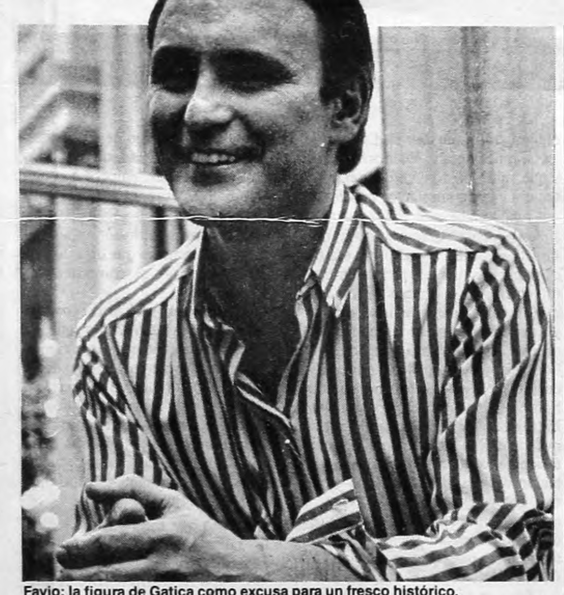
EL BOX COMO METAFORA. Han pasado catorce años desde su última película y, sin embargo, para Leonardo Favio, el tiempo no cuenta cuando perdura una obsesión. Vuelve al cine para contar una historia que lo persigue desde entonces y que durante los últimos tres años lo ha llevado a acumular testimonios, anécdotas, retazos de fantasía popular en una historia de vida: *Gatica, el Mono.* En ese boxeador provinciano que ''nace a la pequeña gloria en el '45 y cae en el '56 cuando la Federación de Box le prohibe seguir boxeando'', Favio dice encontrar mucho más que un ídolo deportivo: una metáfora de la irrupción de las figuras populares en la escena nacional, un personaje provocador, un raro ejemplo de solidaridad social. ''Lo que intento es hacer de Gatica un lápiz a través del cual trazar un fresco de la historia de nuestro país que va del año '35 hasta el '63. Cuando Gatica muere, prácticamente olvidado como boxeador, el pueblo nuevamente se reúne en uno de los acompañamientos más multitudinarios junto con los de Perón y Evita. Creo que esta historia de vida es producto del protagonismo popular de aquella época. No sé si Gatica hubiera podido existir sin el peronismo.'' Esa historia polémica y controvertida, hilvanada entre la ficción y los datos reales, se fue armando en una colección de grabaciones con las que Favio fue componiendo de a poco un perfil más íntimo de Gatica. ''Lo que más me conmueve —asegura— es su gran pureza y solidaridad, que aparece siempre en la memoria de la gente con la que hablé, sus mujeres, sus amigos. No me importó demasiado tamizar la verdad de la ficción de esas anécdotas. Por el contrario, eso fue lo que me alimentó y me permitió volar. Por eso creo que esta es una película que se está haciendo en la calle.''

EL PERFUME DE GIRONDO. También en Buenos Aires y en algunas calles y cabarets del viejo Montevideo, Eliseo Subiela filmará, en la próxima primavera, *El lado oscuro del corazón*, su cuarto largometraje. Después de sus *Ultimas imágenes del naufragio,* quiere contar ''la historia de un hombre que busca una mujer que sea capaz de volar'' con ecos de tres poetas del Río de la Plata: Oliverio Girondo, Juan Gelman, Mario Benedetti. Mientras llega setiembre ensaya otras metáforas para resumir su historia: ''Una fábula sobre la vida y la muerte luchando bajo la Cruz del Sur, un romance de ángeles caídos, o mejor, la historia de una Cenicienta de cabaret y un príncipe loco''. ''Así como *Ultimas imágenes*... tuvo el perfume de Arlt —confiesa enseguida— quisiera que esta película tuviera el perfume de Girondo. *El lado oscuro del corazón*, como toda historia de amor, convoca a la poesía. Desde que leí a Girondo me entusiasmó el desafío de llevar al cine ese poder subversivo de sus poemas. Pero claro, ¿cómo llevar la palabra poética a un relato cinematográfico? Traté de recrear los climas en una imagen visual, lo que no es demasiado difícil porque Girondo es un constante disparador de imágenes y se convierte en un estímulo irresistible para quien confía en el cine como lenguaje esencialmente poético.'' A la hora de preguntarse por qué, Subiela arriesga un deseo: si su última película documentó sin quererlo las últimas imágenes de la decadencia argentina, preferiría que *El lado oscuro del corazón*, tal como su protagonista, encontrara al espectador capaz de volar: ''Me gustaría ser una especie de puente. Sería maravilloso que muchos jóvenes descubrieran a estos poetas y les volara la cabeza''.

TRES APUESTAS DE FUTURO. En el mismo invierno, después de tres años de postergaciones, Adolfo Aristarain se encuentra filmando en Merlo *El canto de las abejas*. Un auténtico admirador de las historias bien contadas (''Me sigo volviendo loco por Conrad''), abandona esta vez la intriga policial para contar la vuelta al país de una pareja que, después de haber vivido siete años en España, decide radicarse con su hijo en un pue-



Aristarain: después de tres años oye ''El canto de las abejas''.



Favio: la figura de Gatica como excusa para un fresco histórico.

blito de San Luis. "En esta historia, contada por un pibe de doce años, lo que yo tomo —más allá de la peripecia argumental— son posiciones ideológicas ante la vida. La de Luppi, el padre, que ha implantado una comunidad de base, una especie de socialismo en chiquito, es la del tipo convencido de que cambiar una estructura social aún es posible. Lo único que queda por hacer es seguir luchando sin ponerse plazos. Cecilia Roth, su mujer, piensa en cambio que esa posibilidad se ha perdido. Cree que lo único que queda es refugiarse en el modelo de nuestros padres o abuelos inmigrantes: el futuro es el futuro de su hijo. Finalmente, Sacristán es un geólogo escéptico que hoy por hoy no tiene ninguna expectativa de cambio. Añora sus sueños juveniles y admira a estos personajes que siguen en la lucha." Contar esta historia hoy para Aristarain implica volver a mirar estas tres apuestas de futuro desde una perspectiva que no admite la facilidad de los slogans con los que en los últimos tiempos se sepultan las posibilidades de cambio. "Cuando tenés un pibe de diez años —resume— empezás a plantearte qué mundo le vas a dejar. En ese momento los slogans no ayudan demasiado. Si no podés dejarle el mundo que vos querés, al menos dejarle tu idea sobre ese mundo. Y yo personalmente tengo esperanza en la voluntad de cambio de la gente que se está dando en las comunidades barriales, en el trabajo solidario en momentos difíciles. Algo así como el canto de las abejas."

EL VIAJE INICIATICO. Para Fernando "Pino" Solanas, en obligado compás de espera durante el montaje de su último largometraje, tampoco hay modo de alejarse de su historia. Mientras recorre las imágenes de un rodaje que lo llevó por toda América, hilvana una y otra vez la historia de Martín, un adolescente que busca a su padre a través del continente: "*El viaje* gira en torno de ese momento fundacional de la adolescencia porque supongo que no hay aventura más fabulosa ni más enriquecedora que la del viaje iniciático. La adolescencia es ese gran exilio en el que hay que abandonar la tutela paterna y salir a buscarse, a inventarse a uno mismo. Un camino sinuoso, doloroso, frecuentado por permanentes crisis, como todo proceso de creación". Para Solanas, sin embargo, el viaje de Martín, de Ushuaia a México —una aventura con tintes de epopeya o de historieta—, se convierte, por momentos, en una metáfora auspiciosa para pensar el futuro. "Por un lado está la peripecia que lleva al protagonista de la Tierra del Fuego azotada por los vientos a la Buenos Aires inundada y cloacal, luego a la ciudad de Paradiso en la Amazonia —un gigantesco obraje en el medio de la selva— y finalmente a México. Pero detrás de esta aventura por paisajes inventados hay muchos otros viajes. *El viaje* es también mi propia necesidad de un viaje iniciático: poder descargar esa chatarra existencial ya vivida y rescatar un cierto estado de ingenuidad, de asombro, pero también de indignación. Contar esta historia en la década del 90 es hablar de la necesidad de un viaje fundacional para mi generación y la que me sigue que, en la desolación de esta era donde se han derribado códigos, principios, utopías, reemplazados por la contabilidad del hamburger y el shopping-center, se ha quedado sin un bagaje nuevo de ideas. En esta peripecia está tal vez la decisión metafórica de volver a partir, presente en aquellos de mi generación que no se sienten derrotados, ni perdidos, ni inmersos en la gigantesca cloaca nacional." Más que en ninguna otra de sus películas, Solanas dice estar hablándoles a los jóvenes, sus hijos o esos pibes que se acercan en los cines y le preguntan sencillamente: "Cómo se hace". "Mi deseo más profundo es que cuando un pibe termine de ver la película tenga ganas de agarrar la bicicleta y rajarse. Correr el riesgo, probarse. Estrellarse en el suelo, levantarse, pegar los pedacitos rotos y seguir andando. Animarse a la aventura maravillosa de inventarse a uno mismo."



Solanas: la búsqueda del padre y los múltiples viajes.



Subiela: un puente entre el cine y la figura de Girondo.

POR QUE ESCRIBO PELICULAS

ROBERT TOWNE*

Algunos años atrás, mi hija de cinco años entró en mi estudio para descubrirme quejándome sobre mi máquina de escribir, sufriendo como un ama de casa que ha perdido la fórmula para hacer hervir el agua. Kate quería saber por qué no podía jugar con ella. "Porque estoy atascado", le respondí. Kate quiso entonces saber por qué estaba atascado. "Porque es difícil", suspiré. Pensó en mis palabras durante poco más de un minuto para, enseguida, golpearme con el siguiente enigma: "Entonces, ¿por qué lo haces, pa? ¿Por qué no dejar todo esto y dedicarte a ser un artista?", preguntó.

Por "artista", Kate quería decir pintor o algo por el estilo. Pero más allá de su particular concepción del universo, la pregunta de mi hija pendulaba desde siempre no sólo sobre mi vida sino también sobre la de cualquier escritor. Es la pregunta obligatoria para todo aquel que se dedique a escribir guiones. Por lo general, a la hora de responderle a la esfinge de turno, se lo hace con ingenio, vergüenza y cinismo. Con el tiempo, la triste y resignada sabiduría de escritores como Anita Loos, Scott Fitzgerald, Ben Hetch y Faulkner ha sabido destilarse en síntesis perfecta con nombre de película de Woody Allen: *Toma el dinero y corre*. Escribe la Gran Novela Americana, la obra de teatro que se va a llevar el Pullitzer, vive bien y no te tomes el asunto de los guiones demasiado en serio.

Como el crítico de cine Vincent Canby precisó no mucho tiempo atrás: "No se me ocurre ninguna razón lógica para que alguien que se define a sí mismo como un artista pueda perder más de cinco minutos de su vida en semejante actividad".

Hay sólo otra cosa que es tratada con la diversión y el desprecio reservado para los escritores de películas: ese algo es la ciudad de Los Angeles. Desde que tengo memoria se la ha bautizado como "basurero", "culturosa", "la ciudad de ninguna parte", rebosante de arquitectura, árboles y personas que no podrían sobrevivir en ningún otro lugar del planeta. Nadie, supongo, capturó mejor el espíritu de odio y decadencia que distingue a la ciudad, ninguno fue tan dramático como Nathanael West. En el autor de *El día de la langosta*, el amor y el odio por Los Angeles chocaron y murieron en un accidente de tránsito donde Sunset cruza Sepúlveda. Al menos eso me dijeron en un principio. (En realidad, West murió en la autopista, en el centro, al norte de Tijuana; venía manejando a toda velocidad porque no quería faltar al funeral de su compañero de armas Scott Fitzgerald.) Y ya sea Nathanael West o Woody Allen, la conclusión del que escribe siempre termina siendo más o menos la misma: lo único bueno de Los Angeles es que se puede doblar a la derecha con luz roja.

Robert Towne escribió su primer guión de cine cuando tenía veintidós años. Hoy pertenece —según la revista "Esquire"— al exclusivo Million Dollar Club. Lo que significa que se encuentra en la situación privilegiada de cobrar por su trabajo lo mismo que uno de los actores top de Hollywood. Sin embargo, se sabe, es más difícil escribir una buena línea de diálogo que decirla.

Esta coincidencia de opiniones sobre Los Angeles y guionistas —formas fraudulentas de la vida y la literatura respectivamente— es algo que recuerdo con claridad desde mi infancia. Yo vivía en una ciudad que, de ser esto posible, parecía aún más real que las películas que producía con aterradora regularidad. Los pescadores de San Pedro eran verdaderos, estaba seguro de ello. Podía sentir el aliento a alcohol y sus barbas me pinchaban cuando me sostenían en sus brazos. Eran muy reales y me aferraba a esta realidad mientras ciertas cosas que veía en las películas comenzaban a producirme cierta desconfianza: nunca había estado en Nueva York, es cierto, pero me parecía muy raro que uno pudiera llegar a cualquier hora al Waldorf-Astoria y que, más raro aún, consiguieran estacionamiento sin mayor problema; me preocupaba que todos pagaran siempre con el dinero justo y que nunca les trajeran vuelto; no era fácil tragarse eso de que todo matrimonio durmiera en camas separadas, que el marido siempre usara pijama y que la mujer no se levantara con todo el lápiz de labio corrido en su boca; cuando una película que transcurría en Los Angeles mostraba a hombres vistiendo sobretodo y sombrero acabé de convencerme: mentiras, mentiras a secas. La malinterpretación del vestuario era una seria violación de los principios de la realidad. Estoy seguro de que fue entonces que me propuse cambiar la situación de las cosas cuando fuera grande. Yo iba a hacer que las cosas fueran diferentes. Las cosas iban a ser *reales*. Así fue que, viviendo en una ciudad a la que los de afuera consideraban irreal y siendo testigo de representaciones del mundo verdadero que para mí eran irreales, empecé a considerar al cine como un vehículo para arreglar todo aquello que estaba mal. Iba a utilizar una ilusión —las películas— para hacer que otra ilusión —Los Angeles— se convirtiera en una realidad.

Pero, ¿por qué no hacerlo con novelas u obras de teatro? ¿Por qué escribir películas, eso que tan a menudo es considerado como un trabajo de equipo, como una colaboración? Dentro de este contexto, *colaboración* suena a todo eso que sucedió en Francia durante los años de la ocupación nazi, y *trabajo* equivale a que uno vende lo que sabe hacer al mejor precio posible.

Supongo que todo termina en lo que le dije a mi hija: "Nena, estoy realmente atascado". No hay, nunca hubo, obras de teatro o novelas que me interese escribir. Amo las películas. Creo que comunican mejor todo aquello que yo quiero decir y mostrar, o, para ponerlo de otra manera, cuando lo que quieres mostrar *es* aquello que tienes para decir, bueno. estás destinado a ser un escritor de películas, estás condenado a atascarte, por decirlo de algún modo.

Consideren esto: en *Lawrence de Arabia*, Lawrence, envuelto en una blanca y perfecta túnica, ofrece una conferencia de prensa sentado en el techo de un camión detenido en el medio del desierto. En la pantalla aparece gigantesco, puro, único. Escucha a un reportero sudoroso que se rasca una barba de tres días antes de preguntar con cierta malicia: "¿Qué es lo que le atrae del desierto, coronel Lawrence?". Lawrence lo mira con cierto desdén y ofrece una respuesta de tres palabras que lo dicen todo: "Porque es limpio". No es el texto sino el contexto lo que le da fuerza a la respuesta. Estas tres palabras en una novela o en una obra de teatro serían, como mucho, una forma ingeniosa de contestar. Pero en la pantalla, con el desierto creciendo alrededor de Lawrence, el efecto es devastador. Esas tres palabras *son* la escena. No hay discurso, breve o extenso, que explique la necesidad de Lawrence por buscar y encontrarse en los lugares remotos del planeta para así evitar la corrupción de las terribles ciudades. Sólo hay un hombre limpio, un reportero sucio, un desierto grande y tres pequeñas palabras: "Porque es limpio".

Es una película. ¿Qué más se puede pedir?

Traducción de R.F.

* *Guionista —entre otras películas— de* Chinatown, Shampoo, Tequila Sunrise *y* The Two Jakes *(recientemente editada en video). En la actualidad escribe un guión para Warren Beatty.*

